

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 19.

KÖLN, 7. Mai 1859.

VII. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe („Le Pardon de Ploërmel“, komische Oper in drei Acten, Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von G. Meyerbeer). I. — Louis Spohr (Aus Meiningen, Concert unter L. Spohr's Leitung.) — Verzeichniss der Schüler von Louis Spohr. Von C. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt).

### Pariser Briefe.

[„Le Pardon de Ploërmel“, komische Oper in drei Acten. Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von G. Meyerbeer]

#### I.

Wenn ich in meinem letzten Briefe (s. Nr. 1, 4, 5 dieses Jahrgangs) über die Unfruchtbarkeit des gegenwärtigen pariser Bodens an Opern-Compositionen klagte, so könnte ich jetzt ein Freudenlied anstimmen; denn ich habe ja noch über vier Opern zu berichten, die seitdem hier in Scene gegangen sind! Es sind der Reihe nach folgende: 1) Felicien David's vulcanisch-tragisches „Herculaneum“ (den 4. März) — 2) Victor Massé's höchst komische „Fee Carabossa“ (den 7. März) — 3) Gounod's importirter „Faust“ (den 19. März) — und 4) Meyerbeer's „Pardon“ (den 4. April). Da dieser letzte den meisten Lärm in der hiesigen Welt und in den Journals gemacht hat und fast allgemein als „Ablass“ für alle Meyerbeer'schen Sünden, als neuester Beweis, dass das Genie unverwelklich ist, oder gar als Metamorphose des Genius verkündet worden ist, so muss ich wohl mit ihm beginnen, obwohl ich dadurch einen Anachronismus begehe, der eigentlich um so weniger zu entschuldigen ist, als der Gegenstand meines Berichtes ganz und gar in der Zeit wurzelt, d. h. nicht die Verwirklichung eines künstlerischen Ideals, sondern die Befriedigung des Geschmacks des heutigen musicalischen Publicums sich zur Aufgabe gestellt zu haben scheint. Diese Aufgabe hat der Componist denn auch, wenigstens für das pariser Publicum, auf eine Weise und durch Mittel gelös't, deren richtige Berechnung ein unbestreitbarer Erfolg bewiesen hat. Alle Welt ist entzückt und voll Bewunderung, und wer es nicht ist, der ist Mann von Welt genug, es der Welt nicht zu sagen. Aber die Musiker? — Nun, die Grosshändler unter ihnen gehen an einander vorüber, wie die Augurn im alten Rom; die Kleinhändler und Krämer ärgern sich, dass

sie bei demselben Willen nicht dasselbe Glück — denn das Talent trauen sie sich natürlich alle zu — wie Meyerbeer haben; ein kleines Häuslein nicht speculirender Musiker und solcher, die noch an den Ernst der Kunst glauben, sitzen beisammen, tauschen ehrlich ihre kritischen Bedenken gegen einander aus und erheitern sich an den Journals — leider auch deutschen! —, deren Lobhudelei dieses Mal dermaassen über einen Kamm geschoren ist, dass boshafte Zungen behaupten, es sei nach oder gar während der General-Probe eine lithographirte Correspondenz angefertigt worden, die dann sofort als allgemeine Grundlage gedient habe. Die Parole soll darin gelautet haben: Glänzende Gesellschaft, Toiletten, Brillanten — Verwerfung des Libretto — Schweigen über den deutschen Maschinisten und seine Decorationen — einzige und alleinige Ursache des Erfolgs: die Musik — Meyerbeer's Genie — Meyerbeer's Umkehr zur idyllischen Poesie, zu einfacher Natürlichkeit — Apotheose.

Sonderbarer Zufall allerdings, dass ausführliche Feuilletons in ausländischen Blättern, die dieses Mal den hiesigen vorausgelaufen waren, namentlich in einem belgischen und zwei deutschen, dem obigen Turnus ganz übereinstimmend folgten und bereits am 6. April gedruckt waren, während die ersten Berichte in den hiesigen Zeitungen erst am 9. und 10. April erschienen.

Ergötzt hat es uns aber — ich meine das kleine Häuflein der „Beisammensitzenden“, das zur Hälfte aus Deutschen besteht —, dass auch manche hiesige Artikel dieselbe Reihenfolge der Betrachtungen zeigten! Wie gesagt, es hat uns bloss ergötzt — andere Deutungen liegen uns fern\*). Allein wir konnten nichts dagegen, dass auch Neider, die

\*) Wie würde dieses Häuflein sich ergötzt haben, wenn es in den „Wiener Recensionen“ Nr. 14 gelesen hätte, dass wiener Blätter bereits am 3. und 4. April — also vor der Aufführung, den ausserordentlichen Erfolg der Oper gemeldet haben!

Die Redaction.

jeder Künstler hat, sich zu uns setzten. Am harmlosesten waren diejenigen, die ganz naiv gestanden: „Wir haben es gerade so versucht, wie er: aber der Teufel überbietet uns alle!“

Nach dieser Einleitung, in der ich wahrlich gegen meine Gewohnheit auf den pariser Klatsch zu sprechen gekommen bin, wirst Du schwerlich erwarten, mich in die allgemeine Posaune stossen zu hören. Ich gestehe, dass ich das gemeinsame Blasen auf Einem Mundstücke, und wenn es auch noch so sehr erweitert wäre und wirklich ganz rein gehalten würde, nicht liebe. Ich will hingegen den Versuch machen, auch denjenigen, welche die Oper nicht gehört haben, durch eine so viel als möglich objective Analyse derselben Gelegenheit zu geben, sich selbst, wo nicht ein Urtheil zu bilden, doch Stoff zu Betrachtungen und Erwägungen bei vielleicht späterem Hören zu sammeln.

Die Ouverture ist diesmal gegen Meyerbeer's Gewohnheit wesentlich, denn sie hat ein bestimmtes Programm; sie ist sogar mehr als blosse Programm-Musik, sie bildet eine Art von Vorspiel, bei welchem sich der Chor, obwohl unsichtbar, betheiligt. Der Inhalt unterscheidet sich aber dadurch von anderen Prologen oder wirklichen Vorspielen (z. B. den Marschner'schen im Vampyr und in Hans Heiling), dass er nicht auf das Drama, d. h. auf das, was geschehen soll, vorbereitet, sondern das, was vorher geschehen ist, darstellen will.

Das Wort *Pardon* bedeutet „Erlass“, „Ablass“ im kirchlichen Sinne; früher nannte man auch das Jubiläum *le grand pardon*. In der Bretagne bestehen jährlich wiederkehrende Kirchenfeste unter demselben Namen, und von einem solchen in dem Dorfe Ploërmel ist hier die Rede. Für Deutschland würde allerdings der Titel: „Die Wallfahrt nach Ploërmel“ besser klingen. Auch findet dort ein besonderer Marien-Cultus statt, der durch Wallfahrten gefeiert wird. Es ist bekannt, dass die Kaiserin Eugenie selbst einmal zu frommem Zwecke dort war. Dass dieses auf die Wahl des Titels und auf den Erfolg bei den Allerhöchsten Personen Einfluss gehabt habe, gehört ebenfalls in den pariser Klatsch.

Das Programm der Ouverture lautet nun: Kirchgang eines Brautpaars zu Ploërmel während der Procession des Ablassfestes — ein Gewitter unterbricht den Zug und zerstört den kleinen Besitz der Braut, was den Bräutigam in die weite Welt treibt, um Schätze zu sammeln, und die Braut dem Wahnsinn zur Beute gibt, in welchem sie nur Trost durch die Anhänglichkeit an eine Ziege findet.

Meyerbeer hat die Aufgabe mit grossem Talent gelös't; wenn aber die Berichte — wiederum einstimmig (mit Ausnahme von Fétis in der *Gazette musicale* und Berlioz in den *Débats*) — meinen, die Einleitungs-Sinfonie „ver-

setze uns auf der Stelle in die Bretagne“, so gehört das wie so vieles Andere in das Reich der Einbildung. Die Ouverture, *Allegro animato* in *H-moll*,  $\frac{6}{8}$ -Tact, beginnt nach einigen mysteriösen tiefen Klängen des *Fis*-Dreiklangs ohne Terz mit einer säuselnden Sechszehtel-Figur der Violinen *ppp* mit Sordinen, die wie Vogelgezwitscher klingt; da sie sich aber im Laufe der Oper zwei Mal beim Auftreten der wahnsinnigen Dinorah wiederholt, so mag sie wohl mehr das phantastische, märchenhafte Wesen dieser Erscheinung andeuten, was ihr denn auch ganz artig gelingt, abgesehen davon, dass die Farbe an Mendelssohn's duftige Sommernachts-Musik erinnert. Meyerbeer hat uns dadurch offenbar *in medias res*, in die Mitte der Situation, mit der die Handlung beginnt, führen wollen. Dies beweist die unmittelbare Folge dieser etwa zwanzig Takte dauernden Figuren, ein munter hüpfendes Thema, eingeleitet oder geläutet durch die Klänge eines allermöglichst fein und hoch gestimmten Glöckchens (im viergestrichenen *fis*). Dieses Thema kehrt in derselben Art in Nr. 2 wieder, während die Ziege sich zum ersten Male producirt und von Hügel zu Hügel springt. Wir haben also hier sogleich die musicalische Einführung von zwei Hauptpersonen des Drama's, der Wahnsinnigen und der Ziege. Zwar meint Dinorah, „die Welt halte sie und die Ziege für verrückt“ (Nr. 2), aber daran braucht man nicht zu glauben, denn das Ziegen-Thema ist ganz gesund, wenn auch nicht so originell, wie die Idee der Ziege selbst, die übrigens in Deutschland, ausser bei den Herren Bock & Bote, welche die Oper dem Vernehmen nach für ihr Vaterland gekauft haben, wenig Beifall finden dürfte. Kurz, das Thema wechselt mit einigen scharf rhythmisierten Fansaren und mit einem zweiten, noch weniger durch Neuheit überraschenden Motiv ab, bis es nach einem Schlusse auf *h* (*tasto solo*) in ein furchtbare *c*, durch alle Octaven unisono, fällt. Dass dieses drei Mal wiederholte *c* *fff* etwas Bedeutendes ankündigt, ist klar, und wirklich ertönt nach einigen leisen Uebergangs-Accorden nach *As-dur* hinter der Scene der Chor: „*Sainte Marie, daigne exaucer nos voeux!*“ Ihm folgt ein Processionsmarsch (*Marcia religiosa*), der mit einzelnen kurzen Strophen des Chors abwechselt, bis sich das Gewitter ankündigt, *Allegro con spirito*,  $\frac{4}{4}$ -Tact, mit fortwährenden Sextolen der Streich-Instrumente in Sechszehteln, welches uns, wie es einem Gewitter ziemt, durch alle Farben- und Tonarten endlich zu einer gewaltigen Stretta führt, die das ganze Stück mit einem triumphirenden Ausdrucke schliesst.

Dieser zweite Theil der Ouverture vom Eintritt des Chors an ist der längste und gehaltvollste. Der Chor hat eine sanfte, schöne Melodie; der Uebergang aus *As* in *C-dur* vor der Wiederkehr des Haupt-Motivs ist zwar nicht

neu, aber von guter Wirkung. Der Marsch ahmt die Einfachheit einer Processionsmusik glücklich nach, Melodie und Harmonie desselben dürfen offenbar nur von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt werden. Der Gedanke, das Motiv des Marsches und das Motiv des Chors zu der Durchführung des ganzen zweiten Theiles zu benutzen, also die unterbrochene und doch immer wieder beginnende Procession während der verschiedenen Stadien des Gewitters gewisser Maassen im Tongemälde darzustellen, ist vom Componisten mit bekannter Meisterschaft in der Faktur und Instrumentirung durchgeführt worden. Die Motive werden bald von Bass-, bald von Sopran-Instrumenten der Bläser, bald einfach, bald in voller Harmonie, und in verschiedenen Momenten bald sanft, bald leidenschaftlich und stark durch die Wogen des Sturmes und Wetters in den Sextollen-Figuren getragen; der Chor der Stimmen erklingt noch zwei oder drei Mal dazwischen, aber — sehr verständig — nur mit dem kurzen Haupt-Motiv des Marienliedes, das letzte Mal (nach einer beruhigenden Melodie beim Schwinden des Gewitters) in der Tonregion der eingestrichenen Octave (*H-dur*), während ein Flöten-Triller auf dem dreigestrichenen *fis* drei Takte lang darüber schwebt. Darauf schliesst die Stretta in  $\frac{12}{8}$ -Tact, *H-dur*, mehr lärmend als kräftig.

Die Einwebung des Chors ist nicht bloss eine Laune, ein gesuchter Effect, sondern sie ist wesentlich. Die Wirkung der Klänge desselben Mariengesanges führt nämlich in der Oper die glückliche Schlusswendung herbei, die Heilung Dinorah's; sie glaubt sich beim Hören des Liedes nach einem langen Traume noch auf dem Brautzuge am vorjährigen Ablassfeste. Sollte die Zuhörerschaft diesen Eindruck begreifen und gewisser Maassen theilen, so musste derselbe Gesang auch von ihr schon einmal gehört worden sein, und das hat der Componist auf sehr wirkungsvolle Weise durch dessen Einslechtung in die Ouverture erreicht. Ob das neu ist oder nicht, darauf kommt es hierbei gar nicht an; es ist eben so verkehrt, Meyerbeer wegen der Neuheit ein Lob, als wegen des Vorgangs von Donizetti in „*Les Martyrs*“ einen Tadel zu spenden. Dass es hübsch ist und durch Einfachheit wirkt, ist das Wesentliche.

Im Orchester gebraucht Meyerbeer hier und häufig in der Oper 4 Flöten (2 grosse und 2 kleine), 3 Oboen (1 englisches Horn und 2 Oboen), 3 Clarinetten (2 gewöhnliche und 1 Bass-Clarinette) und Harfe; die Metall-Instrumente wie gewöhnlich bei ihm, doch nicht übermäßig — einmal kommen jedoch fünf Hörner vor, in der Einleitung zum dritten Acte. Den Marsch in der Ouverture spielt das Geigen-Quartett und die Bass-Clarinette mit Pizzicato der Bässe.

Man wird schon aus dieser Analyse der Ouverture, sollte ich meinen, ersehen, dass von einem anderen Meyerbeer, als der bisherige war, eben so wenig als von einer Rückkehr zu „classischer Einfachheit“ die Rede sein kann. Ich wiederhole, dass die Ouverture ein tüchtiges und effectvolles Stück moderner Musik ist; aber eben so wenig mag ich verhehlen, dass die Tanz-Rhythmen, welche in der ganzen Oper, wie fast in allen neueren französischen Opern, dominiren, schon hier beginnen, und dass oft durch die eigenthümliche Harmonie und Instrumentirung das Gewöhnliche, um nicht zu sagen: das Triviale der Melodie verdeckt wird; ferner, dass die wohlfeile Steigerung und Vorbereitung grosser Kraft-Eintritte durch chromatische Crescendo's auch hier nicht verbannt und durch Mittel, wie sie Mozart und Beethoven, Weber und Spontini anzuwenden wussten, ersetzt ist.

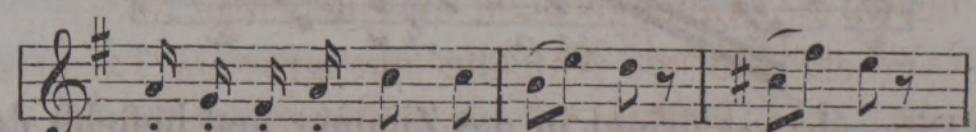
Der Aufzug des Vorhangs zeigt uns eine wilde, gebirgige Landschaft, links unter einem Felsen eine Höhle, die zu einer Wohnung umgeschaffen ist. Sie gehört dem Dudelsackpfeifer Corentin (Tenor), der sie mit dem Dudelsack von seinem Oheim Ivon geerbt hat. Die Abenddämmerung ist da, ein Chor von Landleuten, hübsch auf den Höhen gruppirt, besingt den Abschied eines schönen Tages und zieht sich zurück, indem er auf das Nahen der armen Verrückten deutet, die ihrer Ziege nachläuft. Die Melodie ist ziemlich frisch, der Rhythmus etwas gesucht und polonaisenartig (*B-dur*,  $\frac{3}{4}$ -Tact). In einem Zwischensatze von sechs Frauenstimmen mit Pizzicato der Violinen und Händeklatschen der Bauern beginnt schon die Künstelei statt der Kunst, das Pikante, dem wir nur allzu häufig im Verlaufe des Ganzen begegnen, statt des Melodischen.

Unter dem Säuseln der Violin-Figuren, welche wir schon aus dem Anfange der Ouverture kennen, eilt Dinorah über das Theater, und bei dem hüpfenden Motiv, dem Haupt-Thema der Ouverture, springt die Ziege über die Berge. Dinorah kehrt zurück, ruft ihren Liebling und ent-

digt mit einer kleinen Rakete:



welcher die kleine Flöte nachschiesst,—ein Pröbchen von der charakteristischen Einfachheit, die wir in der Partie der Mad. Cabel zu erwarten haben. Doch in der That, das Wiegenlied in *G-dur*,  $\frac{2}{4}$ -Tact, das sie der Ziege singt, die sie in Schlummer versunken wähnt, ist sehr einfach, die Takte:



la bri-se du soir est dou - ce, dou - ce,

könnte man sogar simpel nennen, und die Stelle:

[\*]



mag sich selbst rechtfertigen oder anklagen. Die Begleitung in den Violinen oder Violoncellos ist reizend; am Schlusse zwitschern die Violinen in der Höhe *ppp*, während Dinorah den Vögeln zuruft: *Chantez plus bas!* und sich entfernt:

was man freilich nicht mit dem Schlusse des Elfenchors im Oberon: „Viel zu laut!“ vergleichen darf, oder vollends mit Liedern von Weber, Schubert, Schumann und hundert Anderen, selbst bis auf Proch hinab!

Corentin, der das komische Element der Oper *par excellence* repräsentirt, und zwar durch die noch nie da gewesene Rolle eines Poltrons, tritt auf und erklärt uns in Couplets, dass er zu denen gehört, die keine Courage haben. Die Couplets haben zwei Tempi, ein menuettartiges  $\frac{3}{4}$ - und ein bewegteres  $\frac{6}{8}$ -Allegretto. Sie sind charakteristisch genug; der  $\frac{6}{8}$ -Takt ist eigentlich ein  $\frac{3}{8}$ -Takt, macht aber, so wie er jetzt geschrieben ist, durch seine dreitaktigen Perioden einen eigenthümlichen rhythmischen Effect. Die Menuett-Strophe schliesst mit einer Spielerei zwischen wechselndem *Dur* und *Moll*: *Il en est qui sont pleins de courage: Moi, je suis de*

die sehr belacht wird. Was hat der rührende Wechsel von *des* und *d* am Schlusse von Beethoven's *F-dur*-Terzett im Fidelio für Stadien durchlaufen müssen, bis er zum komischen Witz geworden!

Darauf bläs't er ein Ritornell auf dem Dudelsack (hier die Clarinette, später vertreten ihn auch Oboe und Fagott abwechselnd); eine Frauenstimme fällt wiederholend darin ein und verflucht sich in lauter Imitationen mit demselben — Alles bravourmäßig, z. B.:

Es ist Dinorah; sie dringt in das Zimmer und befiehlt dem vor Schreck Halbtodten, weiter zu spielen, und so entsteht ein langes Duett zwischen Beiden, in welchem die Tollheit

bis zum Abgeschmackten sowohl in der Handlung als in der Musik getrieben wird! Thema Nr. 1 eine Polka in *A-dur*,  $\frac{2}{4}$ -Tact, von 8 Tacten; Nr. 2 syllabisches Intermezzo mit folgendem Schluss des Soprans:



Mal wiederholt, während der Tenor alle Heiligen anruft! Nr. 3 Walzer,  $\frac{3}{4}$ -Tact, 11 Tacte; Nr. 4 Dinorah:

Nr. 5 Tarentelle,  $\frac{6}{8}$ -Tact, *Vivace*, Dudelsack-Solo mit canonischer Imitation der Singstimme auf die Sylbe *la*, 24 Takte ohne Begleitung. Nr. 6 „*Un autre*“ wie oben; Nr. 7 Polka in *F* mit obligatem Dudelsack, 24 Takte, dann

u. s. w.; Nr. 8 Wiederholung der ersten Polka in *A-dur* mit dem achtmaligen Triolenschluss auf *h a gis* wie oben; Nr. 9 recitativisches Intermezzo, sie glaubt in Corentin ihren Bräutigam zu sehen und zwingt ihn, mit ihr zu tanzen; Nr. 10 langsamer Ländler,  $\frac{3}{4}$ -Tact in *C-dur*; dann befiehlt sie dem Armen von Neuem, zu spielen, er beginnt mit einer ganz vertrackten Triolen-Passage, aber sie täuscht seine Hoffnung und singt auch diese Note für Note nach. Bei dem Trio in *As-dur* wird sie müde, er auch, und — sie schlafen beide ein. Dinorah „träumt“:

dann nach dem Dominant-Accord hauchen Beide ihre letzten Seufzer in *C-dur* aus, sie:

Hier hast Du ein treues Bild vom neuesten und echtesten Meyerbeer. Es dürfte schwer sein, dieses Stück an Raffinement zu überbieten; die Melodieen selbst — sie werden alle von der Dinorah gesungen — sind leider auch so entsetzlich ordinär, dass das ganze Stück auf jeden Gebildeten, vollends aber auf jeden Musiker, der nur noch eine Faser von Künstlernatur an sich hat, einen traurigen Eindruck macht, zumal wenn man an die Hugenotten und an den Robert denkt. Sogar der Prophet ist von Anfang bis zu Ende goldener Weizen gegen dieses musicalische Häcksel. — Und nun lies die Berichte aus Paris von Franzosen und Deutschen über den „*Ablass*“ noch einmal! Alsdann will ich Dich weiter führen!

## Louis Spohr.

### Aus Meiningen.

Der hochverehrte Meister Spohr, der einzige noch lebende Heros der altclassischen Musik, dessen grosse Verdienste um die Kunst seinen Ruhm längst in alle Welttheile getragen haben, brachte das grosse Opfer, zu uns herüber zu kommen und selbst die Direction verschiedener seiner Compositionen zu übernehmen. Ungeduldig harrend stand die zahllose Menge auf dem Perron und erwartete freudig die Ankunft des gefeierten Meisters. Endlich wurde der Zug sichtbar, und als er hielt, wer kann das Gedränge, wer den Jubel der Menge beschreiben, die sich glücklich pries, den grossen Meister zu sehen, in seiner Nähe sich zu befinden! Abends gewannen die Strassen Meiningens den richtigen Ausdruck einer Residenz. Massen von Menschen aus allen Classen wogten auf und nieder, bis sie endlich vor Spohr's Wohnung sich dichter und dichter drängten und nur dem unter Militärmusik herbeikommenden Fackelzuge Raum gaben. Zunächst sangen sämmtliche Männer-Gesangvereine mit Unterstützung der Opernsänger unter Capellmeister Bott's Leitung mehrere vierstimmige Männer-Quartette, unter anderen zum Schluss zwei Mal den herrlichen Marsch aus Jessonda: „Auf und lasst die Fahnen fliegen!“ Die Hofcapelle spielte die Spohrsche Serenade, und endlich erschollen dreimalige donnernde Hochs auf Spohr, sinnig ausgebracht von Herrn Diaconus Ausfeld und unserem Capellmeister Bott. Der folgende Tag, an dem Spohr Abends, nachdem er vorher zur herzoglichen Tafel eingeladen gewesen, die Concert-Probe dirigierte, brachte vom kunstefrigen Publicum überfüllte Theaterräume; der Enthusiasmus erreichte aber seine Höhe am nächsten Tage, dem der Aufführung. Die Billets waren von Einheimischen wie Fremden natürlich längst bis auf den letzten Platz gekauft. Endlich waren alle Räume des Theaters überfüllt, und eine lautlose Stille gab das auf Spohr's Erscheinen freudig gespannte Interesse des Publicums kund — da erschien er, der grosse Meister, geführt von seinem ihm mit wahrhaft rührend kindlicher Liebe zugethanen ehemaligen Schüler Bott, und ein rasender Beifallssturm machte sich, begleitet vom Tusch des Orchesters, in einem dreimaligen donnernden Hoch Lust. Seine Hoheit der regierende Herzog, der hohe Beschützer der Kunst, hatte Spohr kurz vorher das Comthurkreuz des S.-M. Haus-Ordens übersandt. Zuerst hörten wir Spohr's berühmte Sinfonie: „Die Weihe der Töne“, mit gewohnter Meisterschaft von unserer Capelle vorgetragen. Der grosse Meister Spohr dirigierte die ganze erste Abtheilung des Concertes hindurch mit einer Frische und Lebendigkeit, die wir bei seinem hohen Alter aufrichtig bewundern mussten. Dass diese Bewunderung vom ganzen Publicum

getheilt wurde, bewiesen die Kränze, Bouquets und der gleich einem Orkan immer von Neuem hervorbrechende Beifallssturm. Uns fielen unwillkürlich die Worte ein:

„Welch ein Gefühl musst du, o grosser Mann,  
Bei der Verehrung dieser Menge haben!“

Ein Doppelconcert von Spohr mit Orchester-Begleitung, von Capellmeister Bott und Concertmeister Müller vorgetragen, erregte wahrhaften Enthusiasmus im Publicum. Die Kritik schweigt, wo die Kunst sich so vollendet zeigt. Aus Jessonda wurden zwei Duette, darunter das bekanntere: „Schönes Mädchen, kannst mich hassen“, kunstgerecht vorgetragen, und ärntete zumal das eben angeführte, in dem Herr Kammersänger Weixlsdorfer und Fräul. Michalesi wirkten, den allgemeinsten Beifall. Zwei Spohrsche Lieder, von Frau Siala gesungen, fanden gleiche Aufnahme beim Publicum. Den Schluss der ersten Abtheilung machte die herrliche Ouverture zum Berggeist. Unter nimmer enden wollendem Applaus verliess Spohr seinen Dirigentenplatz, aber das Publicum liess keine Ruhe und rief so lange seinen Namen, bis er, von Bott und dem Intendanten der Hofcapelle, Herrn Baron von Lilienkron, geführt, auf der Bühne erschien, woselbst ihm Bott einen frischen grünen Kranz aufs Haupt drückte. Die frappant ähnlich getroffene neue Büste Spohr's, die Schläfe mit einem Kranze umwunden, schaute mitten unter den höchst geschmackvollen Draperieen auf der Bühne zu ihrem grossen Meister hinüber. Spohr's Besuch ist für Meiningen um so schmeichelhafter und ehrender, als es wohl das letzte Mal gewesen sein dürfte, dass Spohr überhaupt dirigirt, da sein hohes Alter die nothwendig damit verknüpften Strapazen nicht mehr erlaubt. Wir legen hiermit dem gefeierten Meister für sein grosses Opfer, seine liebenswürdige Bereitwilligkeit in der Betheiligung und Bethätigung am Concerte unsern aufrichtigen Dank zu Füssen; Worte sind zu schwach, um das zu sagen, was wir fühlten! Keiner wird sich der Rührung haben erwehren können, diesen grossen Mann, den letzten Genius einer glorreichen Vergangenheit, noch einmal thätig gesehen zu haben. — Der zweite Theil des Concertes brachte uns das herrliche Finale aus der Fragment-Oper Loreley von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die Solo-Partie hatte gütigst Fräul. Michalesi übernommen und sang sie vortrefflich, den Chor sang der hiesige Gesang-Verein. Wir müssen die in verhältnissmässig kurzer Zeit wahrhaft treffliche Einstudirung durch unseren Capellmeister Bott rühmen, indem wir bekennen, dass die Aufführung der Loreley von einem der grösseren thüringer Musik-Vereine, der wir vor vier Jahren beiwohnten, in gar keinen Vergleich gegen diese kam! Meiningen kann sich glücklich schätzen, Männer zu besitzen, die durch ihren Standpunkt, den sie in

der Kunst einnehmen, auch zum allgemeinen Aufschwunge beizutragen vermögen, und berechtigen die neueren Errungenschaften: ein herzogliches Hoftheater, Engagement der vorzüglichsten Kräfte für die Hoscapelle, Eisenbahn-Verkehr u. s. w., zur Hoffnung auf eine schöne Zukunft der hiesigen Kunst-Zustände.

Meiningen, den 18. April 1859.

Verzeichniss  
der Schüler von Louis Spohr<sup>1)</sup>.

In Braunschweig:

Grünwald aus Dresden, 1805.

Spohr (Ferdinand)<sup>2)</sup> aus Braunschweig, †.

In Gotha:

Hildebrandt aus Rathenow, 1807—1809.

Wizmann aus Karlsruhe, 1807.

Franz aus Dresden, 1807—1808.

Bönlein aus Mannheim, 1808—1809.

Frei aus Mannheim, 1808.

Ostückenberg aus Gotha.

Lampert aus Gotha.

Götze aus Weimar, 1808.

Eberwein aus Rudolstadt, †, 1809.

von Schmerfeld, Criminalrath, aus Marburg, 1809.

Nass aus Breslau, 1810.

Wassermann aus Philippsthal, †, 1810.

Probst aus Ballenstädt, †, 1810.

Jacob aus Carlsbad, 1810.

Beer aus Hamburg, 1811.

Maurer aus Leipzig, 1811.

Hauptmann aus Dresden, 1811.

Bach aus Meiningen, 1811.

Schäfer aus Dortmund, †, 1811.

In Wien:

Keil aus Wien, 1812.

Beckers aus Wien, 1812.

Friedenheim aus Wien, 1812.

Ausbacher aus Wien, 1813.

Gebrüder Grafen v. Germaloss aus Moskau, 1813.

Graf Borgowsky aus Kiew, 1813.

Fürst Zwetwertinsky aus Petersburg, 1814.

Graf Zamoisky aus Lemberg, 1814.

Lübke<sup>3)</sup> aus Bückeburg, †, 1814.

In Mailand:

Graf Albert Grzymala aus Warschau, 1816.

In Neapel:

Onorio de Vito aus Neapel, 1817.

Dannini aus Neapel, 1817.

In Frankfurt:

Schmidt<sup>4)</sup> aus Detmold, 1818.

Urspruch aus Frankfurt, †, 1818.

Schmidtmann aus Duisburg, 1818.

Ganzert aus Braunschweig, 1819.

Bärwolf aus Wiesbaden, †, 1819.

In London:

General Cappel aus London, 1820.

Corssen aus Bremen, 1820.

Küper aus London, 1820.

In Gandersheim:

Grund, Eduard<sup>5)</sup>, aus Hamburg, 1820.

In Kassel:

Lindenau aus Hamburg, 1822.

Ochernal aus Bremen, 1822.

Gerke<sup>6)</sup> aus Lüneburg, 1822.

Pott<sup>7)</sup> aus Nordheim, 1822.

Kufferath (Utrecht) aus Mülheim an der Ruhr, 1822.

Mühlenbrink<sup>8)</sup> aus Altona, 1822.

Ries aus Bonn, 1823.

David aus Hamburg, 1823.

Pacius aus Hamburg, 1823.

Hohm aus Aschaffenburg.

Radelsfahr aus Hamburg.

Hartmann aus Coblenz (in Köln †).

Herrmann aus Nordhausen.

Seifarth aus Hamburg.

Fischer I. aus Ballenstädt.

Burgmüller aus Düsseldorf, †, 1827—1829.

Gerke II. aus Lüneburg.

Schmidt aus Rinteln.

Güth aus Kassel, †.

Buhlmann aus Hamm.

Carl aus Rudolstadt, 1827.

Brandt aus Rudolstadt.

Mohr aus Kopenhagen, †.

Siebert aus Arolsen.

Scheuermann aus Arolsen.

Franzen aus Celle.

Waizmann aus Berlin, 1828.

Götz aus Pösneck.

Schmiedekampf aus Rostock.

Eichler aus Leipzig.

Mawkes aus London, 1830.

Fischell aus Königsberg.

Attern aus Iserlohn, †.

Heise aus Ludwigslust.

Reiter<sup>9)</sup> aus Wertheim, 1831.

Pfeiffer aus Hersfeld.

Will aus Hanau.

Winter aus Leipzig.

Göhring aus Coburg.

Kiel<sup>10</sup>) aus Sondershausen.  
 Deichert aus Kassel.  
 Maier aus Anspach.  
 Lindner aus Hamm.  
 Berninger aus Mainz, 1831.  
 Abel aus Greifswalde, † in Petersburg.  
 Ballin aus Hanau.  
 Schöne aus Brünn.  
 Karbowsky aus Kassel.  
 Harras aus Arnstadt, 1833.  
 Abel (zum zweiten Male) aus Greifswalde, †, 1833.  
 Wolff aus Crefeld, 1833.  
 Blagrowe aus London, 1833.  
 Martin aus Hanau, 1834.  
 Götz (zum zweiten Male), 1834.  
 Brandenburg aus Erfurt, 1834.  
 Kramer aus Braunschweig, 1834.  
 Bork aus Königsberg, 1835.  
 Reder aus Würzburg, 1835.  
 Sartori aus Würzburg, 1835.  
 Weidemüller aus Gotha, 1835.  
 Bärwolf aus Montabaur, 1835.  
 Hill aus New-York, 1835.  
 Fischer II. aus Ballenstädt, 1835.  
 Mansbach aus Kassel, 1836.  
 Heisterhagen aus Kassel, 1836.  
 Hovard aus London, 1836.  
 Hauck aus Petersburg, 1836.  
 Hornziel aus Lemberg, 1836.  
 Döhler aus Eckardsberg, 1836.  
 Winterstein aus Dresden, 1836.  
 Halmorth aus Dessau, 1837.  
 Gackstatter aus Rotenburg, 1837—1838.  
 Landowsky aus Warschau, 1837—1839.  
 Schneider aus Schweinfurt, 1837—1838.  
 Walbrül aus Bonn, 1837.  
 Eisenbaum aus Warschau, 1837—1838.  
 Jacobi aus Göttingen, †, 1838.  
 Kepf aus Cuxhaven, 1838.  
 Lethierry (Dilettant) aus Lille, 1838.  
 Meisner.  
 Luminais aus Paris, 1838—1839.  
 Herdtmann aus Friedland, 1839.  
 Happ aus Meiningen († in Frankreich), 1839.  
 Abendroth aus Greussen, 1839.  
 Müller aus Münster, 1839—1840.  
 Wegener aus Eimbeck, 1839—1840.  
 Bode aus Köthen, 1840.  
 Wittich aus Köthen, 1840.  
 Böhm aus Gandersheim, 1840.

Lehmann aus Nürnberg, 1840.  
 Wenigmann, F., aus Königswinter, 1840.  
 Rostad aus Norwegen, 1840.  
 Heuckeroth aus Eschwege, 1841.  
 Bott<sup>11</sup>) aus Kassel, 1840.  
 Schürmann aus Bielefeld.  
 Langenbach aus Iserlohn.  
 Unger aus Göttingen.  
 Greiner aus Schwarzburg-Rudolstadt, 1841.  
 Mahr aus Hildburghausen, 1841.  
 Beyerle aus Minden, 1842.  
 Tivendell aus Liverpool, 1842.  
 Stähle aus Kassel.  
 Deichmann, Karl, aus Hannover, 1842.  
 Gräve aus Westfalen, 1842.  
 Georges aus Nordhausen, 1843.  
 Friedrich aus Crefeld, 1843.  
 Range aus Grimmen bei Stralsund, 1843.  
 Schletterer.  
 Bührmann aus Kassel.  
 Boie aus Altona, 1844.  
 Kömpel, Aug.<sup>12</sup>), aus Brücknau.  
 Zeiss aus Allendorf.  
 Jacobsen aus Altona.  
 Wichmann, Hermann, aus Berlin, 1845.  
 Hauser aus Wien.  
 Kerbusch aus Köln.  
 Malibran aus Paris.  
 Walbrül II. aus Bonn.  
 Hässler aus Sondershausen.  
 Kuhnert aus Köln, 1846.  
 Jacobi aus Coburg.  
 Neumann aus Breslau.  
 Mayer aus Herford.  
 Otto aus Magdeburg, 1847.  
 Richter aus Breslau, 1848.  
 Herrmann aus Hanau.  
 Jacobi II. aus Göttingen, †, 1849.  
 Schmidt aus Hannover.  
 Hüny aus Horgan bei Zürich.  
 Bargheer<sup>13</sup>) aus Bückeburg.  
 Dietz aus Marburg.  
 Rundnagel aus Hersfeld, 1851.  
 Hartmann aus Rossbach, 1852.  
 Waldau.  
 Hassel aus Hagen.  
 Schöler aus Weimar.  
 Dilcher aus Fulda.  
 Hunnemann aus Möhringen.  
 Spohr, Karl, aus Orpherode bei Allendorf.

Toste aus Kopenhagen.

Herbold aus Kassel.

Zipf aus Kassel, 1856.

Tannenbaum aus Wolfhagen.

Heinemann aus Kassel.

#### Bemerkungen.

Obige Liste ist eine Copie des Original-Verzeichnisses von L. Spohr. Nur der vierte Name in der Liste, Wizmann, scheint nicht richtig zu sein, kann vielleicht auch Wizenmann heissen. Das Sterbezeichen † befindet sich gleichfalls in der Original-Liste vermerkt. [Bei mehreren Namen ist es von uns hinzugefügt. Die Redaction.]

Die angegebenen Städte sind nicht immer mit dem Geburtsorte identisch; z. B. heisst es: Kiel aus Sondershausen. Kiel ist in Wiesbaden geboren; sein Vater war wahrscheinlich zu jener Zeit in Sondershausen beschäftigt, als der Sohn zu Spohr kam.

<sup>1)</sup> Spohr, Dr. Louis, geboren den 5. April 1784 zu Braunschweig. Der Vater von Dr. L. Spohr kam bald nach dessen Geburt von Braunschweig nach Seesen, daher röhren die falschen Angaben. Er erhielt den Titel General-Musik-Director bei seinem 25jährigen Amts-Jubiläum in Kassel (1846), vom König von Preussen den Roten Adler-Orden III. Classe. Pensionirt 1857.

<sup>2)</sup> Spohr, Ferdinand, Bruder von Louis, geboren den 12. Juli 1792 zu Seesen, † 10. März 1831 zu Kassel.

<sup>3)</sup> Lübke, Sohn des vor etwa acht Jahren zu Bückeburg verstorbenen Concertmeisters.

<sup>4)</sup> Schmidt, Simon Georg, geboren den 21. März 1801 zu Detmold, jetzt in Bremen, früher in Halle, Gemahl der Sängerin Johanna Schmidt, geb. Wolf.

<sup>5)</sup> Grund, Eduard, geboren im Mai 1802 zu Hamburg. Seit 1829 Hof-Capellmeister in Meiningen; daselbst im vorigen Jahre in den Ruhestand getreten und durch Bott ersetzt.

<sup>6)</sup> Gerke, Otto, geboren den 13. Juli 1805 in Lüneburg, lebt zu Paderborn. Er sagte mir, dass er zwei Mal bei Spohr gewesen. Sein Bruder, Gerke II., lebt in Hannover.

<sup>7)</sup> Pott, Aug., geboren 7. Nov. 1806 zu Nordheim.

<sup>8)</sup> Mühlenbrink, wahrscheinlich Mühlenbruch, Heinrich, geboren den 13. October 1803 zu St. Thomas (Westindien), Schüler Spohr's, seit 1841 Hof-Capellmeister in Schwerin. Ging seit Flotow's Anstellung ab und ist durch Aloys Schmitt ersetzt. Sein Vater wohnte wahrscheinlich damals in Altona.

<sup>9)</sup> Reiter, Ernst, geboren den 30. März 1814 zu Wertheim, Musik-Director in Basel.

<sup>10)</sup> Kiel, Aug., geboren den 26. Mai 1813 zu Wiesbaden, Hof-Capellmeister in Detmold, Bruder der Sängerin Francisca Cornet, geb. Kiel.

<sup>11)</sup> Bott, Jean Joseph, geboren den 9. März 1826 zu Kassel, Hof-Capellmeister in Meiningen.

<sup>12)</sup> Kömpel, Aug., geboren den 15. August 1832 zu Brückenau, seit October 1852 Kammermusiker und Solospielder in Hannover.

<sup>13)</sup> Mitglied der Hofcapelle zu Detmold.

Minden.

C. B.

#### Ankündigungen.

##### Neue Musicalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Anding, G., 6 Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Op. 5. 25 Ngr.  
(Einzelne Stimmen à 4 Ngr.)

Bach, Joh. Seb., Toccata und Fuge (in D-moll) für Orgel, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von Karl Plato. 25 Ngr.

Beethoven, L. van, Scene und Arie: „Ah! perfido, spergiuro“, für Sopran mit Orchester, Op. 65, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von C. Geissler. 25 Ngr.

Händel, G. F., 5 Fugen aus den Clavier-Suiten, eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von Karl Ferd. Pohl. 1 Thlr.

Kalliwoda, J. W., Ouverture Nr. 15 für grosses Orchester. Op. 226. (Dem Prager Conservatorium zu seiner 50-jährigen Jubelfeier gewidmet.) 3 Thlr. 15 Ngr.  
(Einzelne Stimmen in beliebiger Anzahl.)

— — 2 Fest-Märsche für Pianoforte zu vier Händen. Op. 227. Nr. 1 (15 Ngr.). Nr. 2 (20 Ngr.). 1 Thlr. 5 Ngr.

Loeschhorn, A., 12 vierhändige Clavierstücke (zum Unterricht für Anfänger). Eine Reihe melodiöser und charakteristischer Tonbilder in fortschreitender Ordnung und mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 51 (in 3 Heften). Heft 2 (25 Ngr.). Heft 3 (1 Thlr.) 1 Thlr. 25 Ngr.

— — 30 Etudes mélodieuses, progressives et doigtées pour Piano. Op. 52. (Préparation aux Etudes Op. 38.) — 30 melodische Etuden mit genau bezeichnetem Fingersatz für Pianoforte. Op. 52 (Vorstudien zu den Etuden Op. 38.) In 3 Heften (à 1 Thlr.). Heft 2, 3. 2 Thlr.

Mayer, Charles, 3 Etudes pour Piano. Op. 40. Nr. 1, 3 (à 10 Ngr.). Nr. 2 (12<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Ngr.) 1 Thlr. 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Ngr.

Rubinstein, A., Sonate Nr. 1 pour Piano et Violon. Op. 13. (Dédiée au Prince Nicolas Jousoupooff.) Nouvelle Edition, revue par l'Auteur. 2 Thlr. 10 Ngr.

Steglich, H., Le Ruisseau. Caprice-Etude p. Piano. Op. 7. 15 Ngr.

Tartini, J., 3 Mouvements: Nr. 1, Allegro de la 6e Sonate, Nr. 2, Allegretto de la 7e Sonate, Nr. 3, Allegro passionato de la 1e Sonate pour Violon, Op. 1, accompagnés d'une Partie de Piano par Henri Holmes. 20 Ngr.

Voss, Charles, Tableaux Parisiens pour Piano. Op. 240. Nr. 4: Le Grand Opéra. Quadrille Infernal-Final. (Dédicée à Gu. Herfurth.) 20 Ngr.

— — L'Aigle. Grande Etude de Genre p. Piano. Op. 246. 20 Ngr.

Wölfl, Jos., „Non plus ultra“. Grande Sonate pour Piano. Op. 41. Nouvelle Edition, soigneusement revue. 25 Ngr.

##### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.